A. LICHTWARK

Makartbouquet und Blumenstrauss

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/makartbouquetund00lich

Clara Engelen
Zutphen

SCHRIFTEN VON ALFRED LICHTWARK

Schongauer, Dürer, Rembrandt (gemeinschaftlich mit J. Janitsch) Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1885.

Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1887.

Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1892.

Verzeichnis der neueren Meister der Kunsthalle. — Geschichte und Organisation des Instituts. Hamburg, Lütcke & Wulf, 1897.

Die Sammlung von Bildern aus Hamburg. 65 Abbildungen. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.

DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG. STUDIEN. AUS DEN VORTRÄGEN AN DER KUNSTHALLE. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Die Seele und das Kunstwerk. — Boecklinstudien. 3. Auflage. 1902. M 2.50.

Die Erziehung des Farbensinns. 3. Aufl. 1905. M 2.50.

Palastfenster und Flügeltür. 3. Aufl. 1905. M 4.—.

Drei Programme. 1902. M 3.—.

Aus der Praxis. 1902. M 4.—.

Makartbouquet und Blumenstrauss. 2. Aufl. 1905. M 2.50.

Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg. 1905.

Der Deutsche der Zukunft. 1905.

Wege und Ziele des Dilettantismus. 1894. M 2.20.

Blumenkultus. — Wilde Blumen. 2. Auflage. 1902. M 3.20.

Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus. 2. Aufl. 1902. M 2.50.

Die Wiedererweckung der Medaille. 1897. M 3.—.

Deutsche Königsstädte. 1898. M 3.—.

Hamburg — Niedersachsen. 1897. M 2.—.

Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. 5. Aufl. 1904. M 4.—.

Die Bedeutung der Amateurphotographie. 1894.

ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT FÜR DIE KREISE DER KUNSTHALLE UND NICHT IM BUCHHANDEL.

Ph. O. Runges Pflanzenstudien. Mit 7 Tafeln. Hamburgische Liebhaberbibliothek 1895.

Studien. 1. Band. Hamburg 1896. 2. Band. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 12 Bände. Hamburg 1895, 1898 u. 1905.

Das Bildnis in Hamburg. 2 Bände mit 30 Kupferlichtdrucken und gegen 150 Netzätzungen. Hamburg 1898. Herausgegeben vom Kunstverein.

Meister Francke (1424). Mit 22 Abbildungen. Hamburg 1899.

Matthias Scheits. Mit 45 Abbildungen. Hamburg 1899.

Julius Oldach. Mit 46 Abbildungen. Hamburg 1899.

DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

MAKARTBOUQUET UND BLUMENSTRAUSS

ALFRED LICHTWARK · DIE GRUNDLAGEN DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

MAKARTBOUQUET UND BLUMENSTRAUSS

ZWEITE AUFLAGE

BERLIN 1905 · BRUNO CASSIRER

ALFRED LICHTWARK

MAKARTBOUQUET UND BLUMENSTRAUSS

ZWEITE AUFLAGE

BERLIN 1905 · BRUNO CASSIRER

Clara Engelhardt

INHALT

	SEITE
EINLEITUNG	1
DAS RADBOUQUET	5
DER DRAHTSTRAUSS	6
DAS MAKARTBOUQUET	11
ITALIENISCHE BLUMEN	18
WILDE BLUMEN	21
BLUMENSTICKEREI	27
FELDBLUMENSTRAUSS	30
JAPAN	31
WIRKUNGEN	33
BLUMENFREVEL	36
EIN BLUMENGARTEN!	37
BARTHOLD HEINRICH BROCKES	46
PHILIPP OTTO RUNGE	56

VORWORT ZUR II. AUFLAGE

DIE zweite Auflage ist nur sprachlich überarbeitet. Am Inhalt zu ändern, erschien aus mancherlei Gründen nicht geraten. Er gibt die Zustände und Hoffnungen von 1892 wieder. Es sind weder alle damals empfundenen Rückständigkeiten heute schon gebessert, noch alle damals ausgesprochenen Hoffnungen erfüllt. Die Erzählung mag heute als Massstab dienen für das, was wir erreicht haben und das, was uns noch fehlt. Für die jüngere Generation sei übrigens bemerkt, dass vieles, was in dieser Darstellung 1892 als vergangen behandelt wurde, damals noch sehr lebenskräftig und wehrfähig war, und anderes, das als schon erreicht geschildert wurde, noch erst kommen sollte. Otto Eckmann, der heute, 1905, schon fast vergessen ist, war um 1892 ein junger Maler, der in München die ersten Versuche in der Töpferei machte. Die Verfechter des Alten wie die Vorkämpfer des Neuen können sich nicht oft genug vor Augen halten, wie rasch die Entwicklung vorschreitet. — Die Verse von Brockes waren in der ersten Auflage aus dem Gedächtnis angeführt. Ich habe sie so stehen lassen.

Hamburg 1905 LICHTWARK

VORWORT ZUR I. AUFLAGE

DIE vorliegende Studie erschien zuerst im Hamburger Weihnachtsbuch (Hamburg, Otto Meissner 1892). An der Form der Erzählung, die den Inhalt auch der heranwachsenden Jugend nahe bringen sollte, habe ich beim Wiederabdruck nichts geändert.

Den auf Seite 35 gemachten Vorschlägen hat, wie ich nachträglich erfahre, Heinrich Seidel bereits früher in ähnlichem Umfange Ausdruck gegeben. Diese Übereinstimmung darf wohl als ein Beweis aufgefasst werden, dass die Gedanken jedem kommen müssen, der sich eingehend und liebevoll mit dem Stoffe befasst.

LICHTWARK

IM Frühjahr 1890 sah man zum erstenmal in den Strassen von Berlin W. grosse Mengen wilder Blumen feilbieten, nicht in fertigen Sträussen, sondern bündelweise als Material, Schneeglöckchen, Primeln, Anemonen, Vergissmeinnicht, Dotterblumen. In grossen Körben trugen die wandelnden Verkäufer auf dem Potsdamerplatz, den ganz Berlin W. einmal am Tag passieren muss, die farbige Last vor sich her, zu Haufen aufgeschichtet lagen die Erstlinge der märkischen Wiesen und Wälder vor den Fruchtkellern und leuchteten mit ihrem Weiss und Gelb weithin über die grauen Strassen.

Das war ein folgenschweres Ereignis, und nach hundert Jahren werden die deutschen Schulkinder aus ihren Handbüchern die mit fetten Lettern gedruckte Notiz zu lernen aufbekommen: 1890 Erste Regung des neuen Geschmacks. Beginn des Handels mit wilden Blumen in Berlin. Das Makartbouquet wird abgeschafft. (Ploetz, Geschichtstabellen, achthundertste, gänzlich umgearbeitete Auflage.)

Aber da man nach so langer Zeit nicht mehr genau wissen wird, wie es eigentlich zugegangen ist, und da sich, wenn die Gelehrten die Weltgeschichte vergangener Zeitalter schreiben, jedesmal herausstellt, dass niemand aufgezeichnet hat, was man am lieb-

sten erfahren möchte, so will ich alles erzählen, was ich von der Geschichte der grossen Geschmacksumwälzung erlebt und erfahren habe.

So lange ich denken kann, habe ich die Blumen geliebt und beobachtet. Es gehört zu meinen frühesten Erinnerungen, dass ich im Vorfrühling auf die Schneeglöckchen und Leberblumen wartete, die auf den Beeten nahe am Hause standen, und ich habe seither nie aufgehört, auf die Blumen acht zu geben und auf alles, was mit ihnen vorgeht. Deshalb kann ich es verantworten, dass ich mich für die Geschichte der Blumenliebhaberei, soweit ich sie mit erlebt habe, als Zeugen anbiete.

Als ich noch in die Schule ging, hatten wir im Lesebuch eine Fabel, in der die Tulpe, ein dummes, duftloses, hochmütiges Geschöpf, dem wohlriechenden unscheinbaren Veilchen weichen musste. Es wurde dem Veilchen ausser seinem Duft noch besonders angerechnet, dass es so schön blau war, und die Tulpe bekam ein hartes Wort zu hören wegen ihrer Vorliebe für das hässliche Gelb, die Farbe des Neides.

Die Tulpe hatte mir eigentlich immer sehr gut gefallen, aber seit ich diese Fabel gelesen hatte, traute ich ihr nicht mehr. Es bleibt immer etwas hängen. Ausserdem hatte ich nun gelernt, dass das

Gelb eine hässliche verabscheuungswürdige Farbe wäre, was ich vorher gar nicht geahnt hatte, aber dann viele Jahre lang nicht vergessen konnte.

In demselben Lesebuch stand auch ein Spass von den Holländern, die vor zweihundert Jahren so heftig in die dummen Tulpen vernarrt waren, dass sie für seltene Zwiebeln ein Vermögen opferten. Damals wusste man es noch nicht besser, dachte ich, und in dem Lesebuch, aus dem die Holländer ihre Bildung lernten, hat wohl die Geschichte von der Tulpe und dem Veilchen noch gefehlt.

Das war alles, was ich über die Schönheit der Blumen als Kind erfahren habe. Botanik bekamen wir zwar auch schon, und ich liebte die Stunden sehr, weil ich über Blumen nicht genug erfahren konnte, aber es wurde dabei nur von Staubfäden und Blättern, Blatträndern und Blütenständen gesprochen. Ich erinnere mich nicht, dass unser Lehrer sich je über eine Blume gefreut, oder dass er jemals eine bewundert hätte. Damit will ich jedoch nicht gesagt haben, dass die Lehrer der Botanik ihre Zöglinge künftig auch auf die Schönheit der Blume aufmerksam machen sollten, denn ich weiss sehr wohl, dass es sich mit dem Geist der Wissenschaft nicht verträgt.

Viele Jahre habe ich geglaubt, dass es die erste Pflicht der Blume wäre, zu duften, und wenn ich

mich über die schöne Farbe einer Tulpe freute, wusste ich, dass ich gegen meine bessere Überzeugung aus dem Lesebuch handelte, und fühlte mich im Unrecht.

Mit der Zeit aber habe ich meine Ansicht völlig geändert, und heute geht mir die schöne Farbe und Form der Blume weit über den feinsten Duft. Das ist nach und nach so gekommen; ich weiss nicht mehr recht zu sagen, wann, wie oder wodurch. Nur das weiss ich, dass ich jetzt alles vergessen habe, was ich über die Blumen lernen musste, und dass ich sie mit demselben Gefühl ansehe wie als Kind, ehe ich etwas gelernt hatte. Einst machte ich plötzlich die Entdeckung, dass das Gelb doch eigentlich eine sehr schöne Farbe wäre. Ich hatte einer Tante einen Strauss roter und gelber Blumen gebracht, den ich für ausnehmend hübsch hielt. Aber meine Tante machte zu der schönen Gabe ein süsssaures Gesicht, pflückte alle gelben Blumen heraus und fing dann erst an, sich über das Geschenk zu freuen, während ich schmerzlich empfand, dass alle Schönheit nun dahin war. Seit der Zeit wusste ich aber das Gelb zu würdigen, und ich merkte zu meiner Überraschung, dass ich nun auch von der Betrachtung aller anderen Farben einen viel grösseren Genuss hatte.

Wenn ich auf diese Zeit zurücksehe, zwanzig oder dreissig Jahre etwa, kommt es mir vor, als hätte man sich damals aus den Blumen im Grunde so sehr viel nicht gemacht. Man brauchte sie eigentlich nur zu Geschenken. Wenn ein Jubiläum oder eine Hochzeit war, kamen soviel Sträusse und Körbe ins Haus, dass man heimlich das meiste verschenken musste und von dem Rest für einige Tage Kopfschmerzen hatte. Für gewöhnlich behalf man sich ohne Blumen.

Vom Spazierengehen wurden wohl wilde Blumen mitgebracht, aber man wusste nichts rechtes damit anzufangen. Gewöhnlich machte man Sträusse, in denen bunt durcheinander alle Blumen und Gräser, die man hatte finden können, von dem festen Band zusammengehalten wurden. Was man im Garten fand — viel war es nicht —, hatte es anders, aber nicht besser. Die grösseren Blumen pflegte man kurzstenglich abzuschneiden und wie einen flachen Kuchen auf einem Teller auszubreiten, auch wieder möglichst bunt oder — vom entgegengesetzten Prinzip ausgehend — säuberlich nach den Farben geordnet. Zwar besassen die Grossmütter vom Anfang des Jahrhunderts in ihren Schränken zierliche irdene Krüge und Schalen mit durchlöcherten Deckeln und erzählten, dass sie in ihrer Jugend schöne Blumen lose hineingesteckt hätten. Allein diese Überbleibsel

einer vergangenen Kultur waren längst ausser Gebrauch.

Die Sträusse, die etwas vorstellen sollten, machte der Blumenhändler. Nachdem er von den Zweigen sorgfältig alle Blätter abgerissen hatte, band er die Blumen nach den Farben dicht aneinander, einen Fleck roter in die Mitte, darum einen Kreis weisser, dann einen Kreis blauer und so weiter, bis dann das Ganze, das die Form eines riesigen Knopfes hatte, von einer weissen Papiermanschette umschlossen wurde. Bei grossen Gelegenheiten nahm man auch wohl kostbare Spitzen. War der Gärtner ein Mann von Geschmack und Geschick, so band er statt der etwas einförmigen Ringe allerlei Sterne, Dreiecke und vielleicht gar Namenszüge, so dass man unwillkürlich an die malerische Wirkung des Heringsalates denken musste. Das waren die sogenannten Radbouquets, die aus alter Gewohnheit heute noch den Schauspielerinnen auf die Bühne geworfen werden.

Aber alles Schöne ist vergänglich. Vor etwa zwölf bis fünfzehn Jahren, als ich auf der Universität war, kamen die Blumenhändler, die vor dem Hergebrachten nicht immer Respekt haben, auf neue Gedanken. Sie rissen die Blätter nicht mehr von den Zweigen und banden ganz lose durchsichtige Sträusse, bei denen die bunten Blumen in den

Blättern sassen. Obendrein hatte man noch die Kühnheit, die weisse Manschette wegzulassen. Das Publikum sträubte sich anfangs heftig gegen die Blätter und bestand auf seiner Manschette. Aber die Mode ist mächtiger als die Einsicht, und es ging mit den losen Sträussen, wie mit einer Veränderung der Hutform und des Kleiderschnitts. Zuerst fand man die neuen Sträusse entsetzlich und meinte, man würde sich an solche Geschmacklosigkeit nie gewöhnen, dann gestand man sich, sie wären doch nicht ganz ohne, und schliesslich verschenkte man sie selbst.

Aber nicht aus allen Blumen kann man grosse lose Sträusse binden, und wenn man von den Rosen immer die langen Zweige gleich mit abschneiden will, so werden die Kosten zu gross.

Deshalb verfiel man auf einen Kniff, die Verwendung des Drahtes. Mit seiner Hilfe wurden nun Wirkungen erzielt, die jedem, der die Natur der Pflanzen kennt, ein Rätsel aufgaben.

Wenn man diese Sträusse ins Wasser stellte, so nützte es ebenso wenig, wie bei den eben aus der Mode gekommenen Radbouquets. Aber darauf kam es ja auch nicht an, denn man kaufte sie niemals für sich, um sie auf seinem Tisch zu haben und sich solange wie möglich an ihrer Schönheit zu erfreuen, sondern nur, um sie zu verschenken. Und

wer sie erhielt, der pflegte gleich so massenweise bedacht zu werden, dass er im Grunde froh war, wenn er am nächsten Tage schon die verwelkten Bouquets wegwerfen konnte.

Das Wort Bouquet fing übrigens an, ausser Gebrauch zu kommen. Die lose Anordnung machte schon einen etwas natürlicheren Eindruck als die radförmige, und so griff man instinktiv zu dem deutschen Wort, das in meiner Jugend nur während der Sommerfrische gebraucht wurde, um die bunte Leistung des Bauerngeschmacks richtig zu benennen oder — aus ähnlichem Gefühl — in der Zusammensetzung Feldblumenstrauss vorkam.

In der Kunst des Straussbindens brachte man es nun nach wenigen Jahren wirklich sehr weit. Da grüne Blätter für roh galten, suchte man nach braunen und gelblichen, und wenn eine Blume nur grüne Blätter hatte, so wurde der Fehler verbessert, indem man ihr die braunen einer anderen andrahtete. Ich habe in Berlin jahrelang die Rosen nur mit den gelben oder braunen Blättern der Mahonia gesehen, nie mit ihren eigenen, und wer vor einem Berliner Blumenladen stand, konnte sich nur mit Mühe überzeugen, dass die „Arrangements“, die da auf dem schwarzen Sammet lagen, wirklich aus lebenden Blumen hergestellt waren und nicht aus künstlichen. Es musste auch wohl schon vor-

gekommen sein, dass die Kunden sich getäuscht hatten, deshalb erschienen in den Auslagen der feinsten Straussbinder schwarze Schilder mit der goldenen Inschrift: Nur natürliche Blumen.

Eine neue Technik pflegt sich, wie man weiss, mit unheimlicher Schnelle zu entwickeln. Bald war man mit dem Draht allein nicht zufrieden, sondern sah den Verfertigern künstlicher Blumen auch noch das grüne, gelbe und braune Papier ab, mit dem sie die Stengel umwickeln. Damit war der phantastischen Erfindung die letzte Schranke niedergerissen. Jeder Gang durch die Strassen Berlins brachte eine neue Überraschung. Da gab es grosse Zweige von seltsamen blauen Blumen in Blütenständen, die weder nach dem Prinzip der Dolde, Rispe noch Traube gebaut waren, und die man nie gesehen hatte. Trat man näher, so waren es Hyazinthenblüten, von ihrem Stengel gerissen und an langen, grün umwickelten Drähten zu Blütenständen vereinigt, die es gar nicht gibt. Ähnlich wurden alle anderen kleinen Blumen behandelt, die es sich nur irgend gefallen liessen. Ein besonders geschickter und berühmter Binder kam schliesslich auf noch kühnere Einfälle. Er pflegte einzelne Blumenblätter auszureissen, um neue Formen zu bekommen, oder er zupfte alle Blumenblätter weg und liess nur den Kelch stehen, was namentlich bei den Georginen

die seltsamsten Effekte gab. Und durch die Hilfe des Drahtes brauchte er sich nun nicht auf die Form des Strausses zu beschränken und konnte alle möglichen Dinge und Geschöpfe mit dem Baustoff der Blumen und Blätter nachahmen.

Zwar erhoben jetzt die Blumenfreunde ein lautes Wehklagen, und es hätte nicht viel gefehlt, so wäre von den sinnigsten unter ihnen, Johannes Trojan und Heinrich Seidel, ein Blumenschutzverein gegründet worden, denn der Dichter, der eine zartere Empfindung hat als der nur auf die blendende Wirkung bedachte Straussbinder, litt schmerzlich unter dem Bewusstsein, dass die Blumen am Draht dem Verdurstungstode preisgegeben waren, und erst recht taten ihm die Verstümmelungen weh. Aber das Publikum war nun stolz geworden auf die Leistungen seiner Binder, die es kurz zuvor nicht hatte ausstehen können, und man bekam zu hören und zu lesen, dass Berlin in der Kunst des Blumenbindes Paris und London weit überboten hatte.

Das traf diesmal auch wirklich zu, denn in Paris erhält man die schönsten Blumen nur in Bündeln, der Käufer nimmt sie mit nach Haus und verteilt sie selber in passende Gläser und Blumenkrüge.

Wenn aber ein gebildeter Franzose oder Engländer, der durch Berlin kam, auf die Sträusse, Kissen, Leiern, Staffeleien und Wagen in den Blumenläden

aufmerksam gemacht wurde, so pflegte er gar kein Verständnis zu zeigen. Manche schienen sogar innerlich ungehalten und gaben in der höflichen Weise, die ihre Erziehung auch für den Ausdruck abweichender Auffassungen verlangt, zu verstehen, dass unser Geschmack bei ihnen zu Haus nicht geteilt würde. Es käme ihnen vor, als ginge es in Deutschland mit den Blumen wie mit der ganzen Einrichtung, man wolle alle Art von Kunst fertig angerichtet ins Haus geliefert bekommen, und man hielte sie nur für Festtage bestimmt, wie der Bauer den Kuchen. Bei ihnen aber gehörten schöne Blumen, von der Hausfrau oder dem Hausherrn geordnet, zum täglichen Brot — wie die Kunst überhaupt.

Es wird den Fremden zuweilen schwer, unsere Vorzüge zu würdigen.

Soweit war die Entwicklung gediehen, da erhielt der lose Strauss einen mächtigen Nebenbuhler in dem Makartbouquet. Man sieht schon an der Bezeichnung Bouquet, die plötzlich wieder auftauchte, dass es sich um etwas Künstliches handelte.

Diesmal aber passte das französische Wort sehr schlecht in den Zusammenhang, denn das Makartbouquet kam nicht aus Frankreich, war auch keine Weiterentwicklung einer französischen Erfindung, es war endlich einmal von Grund aus bodenwüchsig

und erschien als notwendiger Bestandteil des altdeutschen Zimmers.

Das altdeutsche oder stilvolle Zimmer (man hätte auch einfach sagen können: das volle oder das viel zu volle Zimmer) war eine Mode, die sich mit unerhörter Schnelligkeit über ganz Deutschland verbreitet hatte.

Die Maler hatten in der Einrichtung ihrer Ateliers das erste Beispiel gegeben. Bis 1870 waren die Ateliers bei uns meistens nichts anderes als grosse, scheunenartig einfache Räume mit Staffeleien am Fenster, Studien an den Wänden und sehr viel Staub. Das wurde nach 1870 ganz anders. Den Historienmalern brachten ihre Bilder aus vergangenen Zeiten grosse Vermögen ein, und da konnten sie sich alle die schönen alten Möbel und Stoffe, die sie malten, beim Antiquitätenhändler für ihren eigenen Besitz anschaffen. Um ihre Schätze geschmackvoll aufzustellen, bauten sie sich Paläste mit riesenhaften Ateliers. Nun brauchten sie, wenn sie nicht wollten, gar nicht mehr auszugehen, um sich die heutige Welt zu betrachten. Sie stellten ihre kostümierten Modelle vor ihre Wandteppiche und zwischen ihre Schränke und Tische, und wenn sie Auftritte im Freien malen wollten, so konnten sie die Töne des Himmels an ihren nachgedunkelten Bildern alter Meister und die Schönheit der Bäume an ihren verschossenen Wandteppichen studieren.

Auf den grossen Maskenfesten, die sie gaben, erschienen alle die reichen Leute, die sich von ihnen malen liessen oder sich um ihre Bilder stritten, als König Franz oder Maria Stuart und fühlten sich in den weiten Prunkräumen mit persischen Teppichen am Boden, französischen Gobelins an den Wänden, venezianischen Seidenstoffen vor Fenstern und Türen und den zu lauschigen Winkeln gruppierten holländischen Möbeln altdeutsch behaglich.

Das berühmteste dieser Art war das von Hans Makart in Wien. Jeder Fremde, der auf Bildung hielt, musste es sehen und wenn er nicht viel Zeit hatte, überschlug er lieber die Gemäldegalerie.

Da nun diese altertümlichen Ateliers die schönsten neuen Einrichtungen waren, die man bei Privatleuten in Deutschland finden konnte, so meinten die wohlhabenden Gönner der Geschichtsmaler, sie könnten nichts Besseres tun, als sich auch so einrichten. Denn dass es bei ihnen zu Hause zwischen den russisch grünen Polstermöbeln, weissen Öfen und weissen Türen nicht so hübsch war, fühlten sie wohl.

Nun fingen sie an zu kaufen, wie die Künstler. Und bald gab es nicht genug alte Truhen und Schränke, Teller und Vorhänge mehr, man musste alte Möbel und Geräte neu machen, um den Bedarf zu decken. Und weil es nun einmal Mode war, stellte man die neuen Einrichtungen gleich im alten Stil her.

Es war eine merkwürdige Zeit. Ihr Lieblingswort hiess Stil. An Stil konnte man gar nicht genug bekommen. Statt geschmackvoll sagte man stilvoll, ein Wort, das nur ein kurzes Leben gehabt hat. Mancher schämt sich heute im Gedanken, dass er es auch einmal in den Mund genommen, Von der Natur war selten die Rede. Die abgeleiteten Formen Naturalismus und naturalistisch wurden als Schimpfwörter gebraucht.

Alles musste alt und stilvoll aussehen, die Schränke, die Stühle, die Tapeten, die Vorhänge. Um eine altertümlich gemütliche Stimmung zu erwecken, wurden die Fenster aus Butzenscheiben gemacht, dass man nicht auf die Strasse oder in den Garten sehen konnte, und dann noch mit dunklen Gardinen verhängt. Auf alle Schränke wurden Gläser und Vasen gestellt, die Wände wurden mit alten Tellern bedeckt. Sogar an der Sofalehne wurde ein Bort für altdeutsche Krüge angebracht, und wenn der Vetter vom Lande auf den Ehrenplatz genötigt wurde, fielen sie ihm auf den Kopf.

Überhaupt konnte man sich am Tage in diesen Zimmern nur mit äusserster Vorsicht bewegen, denn sie waren ganz dunkel und standen voll wie ein Möbelmagazin. Dazu hatten alle Möbel soviel altdeutsche Ecken und Kanten und soviel scharfe Ornamente an den unwahrscheinlichsten Stellen, dass

der uneingeweihte Besuch mit Knochenhautentzündungen nach Hause ging. Wer seine kleinen Kinder, die zu den Möbeln passende schöne altdeutsche Namen erhielten, wirklich lieb hatte, liess sie nicht ohne Aufsicht hinein, denn sie pflegten mit zerschundenen Händen und zerstossenen Köpfen herauszukommen. Es war eine merkwürdige Zeit. Wozu ein Tisch oder ein Stuhl ursprünglich auf der Welt gewesen war, schien vergessen. Die Tische kratzten wie Raubtiere, die Sofas warfen ab wie bockende Pferde, und wer sich auf einen Stuhl niederliess, sah nicht mehr aus wie ein Mensch, sondern wie ein Haufen Unglück.

Der Berliner Volkswitz kam der stilvollen Einrichtung bald auf die Schliche und nannte die vollgepfropften Räume, die zehnmal mehr Möbel und Gerät enthielten als man brauchen konnte, nach dem bekannten Dekorationsgeschäft: Hirschwald ohne Preise.

In Hamburg hat der altdeutsche Stil nicht viel Entgegenkommen gefunden, denn er lässt sich nicht gut reinhalten. Das kam von seiner Entstehung im Künstleratelier, wo der Staub nicht viel ausmacht. Und die Architekten und Möbelzeichner, die nun, weil die Tischler auf den neuen Stil nicht gleich eingeübt waren, die Leitung der Einrichtungen übernahmen, waren ja nicht Hausfrauen und fragten

nicht danach, ob sich ihre Werke mit den vielen Schnitzereien auch reinigen liessen. Eine Berliner Dame erzählte mir, dass ihre Hamburger Freundinnen, wenn sie zu Besuch kämen, beim ersten Schritt ins Zimmer entsetzt die Hände zusammenschlügen und ausriefen: Wer putzt hier Staub?

In dieses dunkle Zimmer passten frische Blumen nicht mehr, weder vors Fenster noch auf den Tisch. Am Tage konnte man sie nicht sehen und bei Abend, wo es übrigens nicht viel heller gemacht wurde, standen ihre frischen Farben sehr schlecht zu den lehmgelben, erbsengrünen, wurstroten Tapeten und Möbelstoffen.

Da wurde als höchster Schmuck für dies Erzeugnis einer plötzlich in Aufschwung geratenen Kultur das Makartbouquet erfunden.

Makart, der sich an den feinen Tönen alles Verschossenen erquickte, hatte als einer der ersten das sanfte Altgold eines getrockneten Palmwedels zur Belebung einer dunklen Ecke verwandt. Mit richtigem Gefühl für den Zusammenhang der Erscheinungen wurde der Strauss trockener Gräser, Palmblätter, Distelblumen, Federn, Wollpompons, exotischer Schmetterlinge und anderer Dinge, die sich nicht addieren lassen, nach ihm benannt. Wer ein Makartbouquet besass, brauchte sich um den

Schmuck seines altdeutschen Zimmers weiter keine Sorge zu machen, und bald hatten die glänzenden Eigenschaften der neuen Erfindung den Weg vom Palast in die Hütte gebahnt. Die Palmwälder Afrikas reichten nicht mehr für den deutschen Bedarf, man erfand künstliche Palmwedel aus grünem Papier. Grosse Fabriken sorgten dafür, dass man das Makartbouquet in allen Formaten fertig kaufen konnte.

Wem der Zusammenhang zwischen der grossen Kunst und dem Kunstgewerbe nicht klar ist, oder wer noch bezweifelt, dass alles, was die führenden Maler in ihren Bildern darstellen, von der Industrie verarbeitet wird, sobald das Publikum sich daran gewöhnt hat, der braucht nur das altdeutsche Zimmer auf seinen Ursprung im Historienbilde zu betrachten. Vor fünfzig Jahren wanderten die schönsten „altdeutschen" Möbel und Geräte, die sich in Deutschland erhalten hatten, nach England. Dann lehrten die Künstler in ihren Historienbildern das malerische Wesen des „alten Gerümpels" begreifen, und schliesslich übernahm die moderne Industrie eine heftig einsetzende Erneuerung des Hausrats im Sinne der Historienbilder. Und das künstliche Kolorit Makarts ergoss sich über unser Bürgerhaus, nur unendlich vergröbert durch das trübe Medium der kulturlosen Musterzeichner.

Die Liebe zu der Natur war jedoch von den Historienbildern, dem Makartbouquet und dem altdeutschen Zimmer nicht ganz abgetötet. Es gab Künstler mit einfachen altmodischen Ateliers, in denen es nie an frischen Blumen fehlte. Und ehe man in den Berliner Blumenläden einen Tulpenstengel kaufen konnte, durchstöberte Julius Lessing die alten Gärtnereien des Potsdamer Viertels nach verschollenen Blumen und liebte es, seine Gäste mit einem grossen Strauss uralter Papageientulpen auf dem Tisch zu überraschen.

Mittlerweile hatten im Winter die Schnellzüge aus Italien ganze Wagenladungen frischer Blumen einzuführen begonnen. Wer zuerst auf die Idee gekommen ist, kann ich nicht sagen. Aber ich glaube nicht, dass es ein Gärtner war, da die ganz neuen Gedanken selten von den eigentlichen Fachleuten gefasst werden. Jeder ist ein Ignorant in seinem Metier, heisst es in den bisher noch ungedruckten Sprüchen eines bekannten Hamburger Salomo.

Anfangs wurden die „Italienerblumen“ nur von Künstlern und ihren Frauen gekauft, denn ihnen ging die schlichte Schönheit der Narzissen und Anemonen am ersten auf. Sie nahmen sie mit nach Haus und ordneten sie nach ihrem Geschmack. Die Blumenbinder konnten namentlich mit den zarten

Zwiebelblumen nicht viel anfangen, denn sie vertragen den Draht nicht.

Es gab nun aber doch Blumen, die man wohl oder übel als Material annehmen musste, man hatte den ganzen Winter um ein Billiges frische Blumen, und sie hielten sich wohl eine Woche, wenn sie richtig behandelt wurden. Man gewöhnte sich, Blumen zu kaufen, nicht um sie zu verschenken, sondern um sie selber im Hause zu haben. Das war etwas ganz neues, und es dauerte nicht lange, so liess sich die umstürzende Wirkung dieser Gewohnheit erkennen.

Zuerst machte man die Beobachtung, dass frische Blumen sehr viel Licht brauchen, wenn sie ihre volle Wirkung tun sollen, unendlich viel mehr als das genügsame Makartbouquet, das mit der dunkelsten Ecke zufrieden ist. So wurden denn die dunkeln Vorhänge schüchtern ein wenig zurückgezogen.

Nicht lange, so fand man heraus, dass man gar keine rechten Vasen besass, um die edlen Farben und Formen der Narzissen, wilden Hyazinthen, Anemonen und Jonquillen zur Geltung zu bringen.

Die Blumenvasen hatten dasselbe altertümliche Schmutzkleid angezogen wie die Wände und Möbel. Dazu waren sie mit allerhand erhabenem buntem Zierrat bedeckt, und dem Künstler, der sie entworfen hatte, war so wenig eingefallen, dass sie die Farbe und Gestalt der frischen Blumen zu heben bestimmt

seien, wie dem Architekten, der den altdeutschen Stuhl gezeichnet hatte, die Idee gekommen war, dass er die Gestalt des sitzenden Menschen möglichst vorteilhaft zur Geltung zu bringen hätte.

Was für entsetzliche Blumenvasen haben uns die Fabrikanten zu bieten gewagt. Es war fast noch schlimmer als bei den Möbeln. Wer die Auswahl der ausgesuchtesten Verirrungen in den Fenstern der Blumenhändler ausgestellt sah, durfte sich als Deutscher persönlich beleidigt fühlen.

Die Künstler und alle, die von ihnen beraten oder aus sich selber Geschmack hatten, kauften alte ostasiatische und moderne englische Gefässe. Man pflegte sich auf Reisen ein ganzes Arsenal einfacher, ornamentloser Vasen und Töpfe mitzubringen, graue, braune, rote, um jedesmal das richtige zur Hand zu haben. In Deutschland gab es nur eine Quelle, die Topfmärkte für Bauerngeschirr, namentlich die der thüringischen Städte, wo man unter den Milchtöpfen und flaschenartigen Krügen die ruhigsten Formen und die mannigfaltigsten einfachen und oft höchst geschmackvollen Glasuren fand.

Unsere Majolikaindustrie hatte sich währenddessen damit abgegeben, bunte Teller für den Wandschmuck, grosse dekorative Vasen in flauer Nachahmung alter missverstandener Vorbilder anzufertigen, lauter Sachen, die niemand brauchte. Noch heute

(1894) ist es ihr nicht eingefallen, das Bedürfnis aufzusuchen und zu befriedigen. Es fehlt in Deutschland durchaus an brauchbaren Blumenvasen.

Dafür gehen aber von Jahr zu Jahr beträchtliche Summen deutschen Geldes nach England, wo die grossen Majolikafabriken nach dem Vorbilde altchinesischer Vasen mit einfachen edlen Umrissen und einfacher vornehmer Glasur moderne Blumenkübel, Blumentöpfe und Blumenvasen geschaffen haben, die ihrem praktischen Zweck vollkommen entsprechen und deren farbige Erscheinung einem gebildeten Geschmack wohltut. Statt ihre Stärke in der Zahl der verwendeten Glasuren zu suchen, wiederholen die englischen Fabrikanten nur eine ganz kleine Auswahl der feinsten und amüsantesten, und auf das Ornament verzichten sie ganz zu gunsten der edlen, einfachen Umrisslinie.

Wie wirken aber auch die Blumen in diesen Gefässen! Die schlichte, ruhige Form stört den Eindruck der zierlichen Bewegung der Blätter, Stengel und Blütenstände nicht, und der eine kräftige Fleck der vornehmen Glasur lässt die Farbe der Blume in Einklang oder Gegensatz zur Wirkung kommen wie der Rahmen das Bild.

Die italienischen Blumen können nicht mehr verschickt werden, sobald die Wärme einsetzt.

Aber nun war einmal in vielen Kreisen das Bedürfnis geweckt, frische Blumen täglich im Zimmer zu haben, und so suchte man im April, wenn die Sendungen aus Italien spärlicher werden, Ersatz in unsern wilden Blumen.

Eine neue Welt öffnete sich dem Auge und dem Herzen.

Wilde Blumen hatten immer als schön gegolten, aber man wusste es im Grunde nur vom Hörensagen, und nur die auffallenden oder wohlriechenden wurden besonders geschätzt. So lange die Bedürfnisse durch das Radbouquet, den Drahtstrauss oder das Makartbouquet mit ihren bombastischen Ausdrucksmitteln befriedigt wurden, hatte man weder Lust noch Kraft, sich in die zarten Reize der bescheidenen unaufdringlichen Unkräuter zu vertiefen. Und viele der schönsten Blumen waren wegen eines unschönen Namens — Hundsblume! — oder wegen ihrer gelben Farbe unbeliebt.

Nun begann das Auge von den durch alle Dichter gepriesenen Himmelschlüsseln, den Schneeglöckchen und Anemonen des Frühlings aus die ganze Welt der blühenden Kräuter und Unkräuter zu erobern. Vom ersten Schneeglöckchen oder Leucojum des Februar bis zu den letzten vom Frost verschonten Wucherblumen des Dezember bot das ganze Jahr Stoff für die kleinen Vasen, die für Zwergpflänzchen

wie den Ackermennig bereit standen, und für die grossen, in denen der Dosten, der Rainfarrn oder die Iris ihre schmückende Pracht entfalteten. Und in befreundeten Familien fingen Erwachsene und Kinder an zu wetteifern, vom Spaziergang die bisher unbeachteten Unkräuter mitzubringen und wirkungsvoll aufzustellen.

Als einmal eine Frau von originellem Geschmack ihre Vasen mit den Blumen und Blättern des Löwenzahns geschmückt hatte, feierte ihre Gesellschaft diesen Einfall als ein grosses Ereignis, denn fast alle, die da vor den kräftigen sonnenhaften Blumen mit dem prachtvollen Grün ihrer energisch umrissenen Blätter standen, mussten sich gestehen, dass sie die allzuhäufige Blume nie auf so viel Schönheit geschätzt hätten. Man fühlte eine Art Befriedigung, als ob ein altes Unrecht gesühnt wäre.

Merkwürdig war, dass die Kinder sofort aufmerksam wurden, als die italienischen und die wilden Blumen ins Haus kamen. Für das Makartbouquet hatten sie so wenig übrig gehabt wie der Karpfen fürs Kegelschieben, und der Drahtstrauss wurde nach einem Moment des Erstaunens nicht mehr beachtet. Aber als der Vater die ersten Bündel frischer Blumen ins Haus gebracht hatte, und die Mutter am Fenster sass und sie loswickelte und in Gläsern und Vasen

ordnete, da drängten sie sich heran und fingen an zu betteln um den Abfall. Und wer einen Blumenstiel erbeutet hatte, sprang weg und stellte ihn als sein Eigentum in ein Glas und hütete ihn tagelang.

Trat man unvermutet ins Zimmer, so konnte man eins der Kleinen, die Ellbogen auf den Tisch gelegt, in die Betrachtung des frischen Strausses versunken finden, Sie fingen auch an, nach ihrer Art Bemerkungen zu machen, über die ihre Eltern nachdenken und sich wundern mussten. Du, Mutter, sagte ein kleines Mädchen vor einem Glas voll Narzissen, wie kommt es, dass in unserm ganzen Zimmer nichts Weisses ist? — Der Mutter war es nicht aufgefallen, sie sah sich um, wirklich, das Kind hatte recht, das Weiss war aus dem Zimmer verschwunden, auf keinem der bunten Stoffe kam es vor und sogar die weissen Gardinen waren gelb gestärkt. Eine Antwort fand sie nicht gleich, aber das Kind sagte beruhigend: Es passt wohl nicht, Mutter. Wenn etwas Weisses im Sofabezug wäre, dann würde es aussehen, als wäre eine Naht geplatzt. Dann fand die Mutter wieder, dass das Kind richtig beobachtet und etwas sehr Hübsches gesagt hätte und erzählte es dem verwunderten Vater und allen Freunden.

Oder es kam die etwas grössere Schwester und fragte, warum die Gardinen und Tapeten und Möbel so hässliche stumpfe Farben hätten? Nur die Abend-

kleider der Mutter, die aus Paris, wären so schön gefärbt wie die Blumen. Da musste die Mutter wieder nachsinnen, und sie stellte sich mit Schrecken vor, wie sie aussehen würde, wenn sie solche trüben Farben tragen müsste wie ihre Möbel. Oder sie erinnerte sich, dass einmal ein junger Künstler aus einer Gesellschaft fortgegangen sei, weil er es nicht mehr aushalten konnte, die Damen in den zarten blumenhaften Gewändern auf den schmutzig braunen Teppichen und gegen die trübseligen Tapeten zu sehen.

Eine Dame aus meiner Bekanntschaft machte die Entdeckung, dass ihre kleine Tochter viel sicherer die passenden Vasen bezeichnete als sie selbst, und dass das zarte Geschöpf gar nicht zu probieren brauchte, was zusammengehörte. Das Kind fragte nach den Namen für alle Farben und alle ihre Abschattungen und wunderte sich, dass sie so oft französisch wären. Gibt es keine deutsche? Und warum nicht? Unsere Sprache ist doch die reichste, sagt unser Lehrer.

Und die Mutter begann zu begreifen, dass es begabte Augen gäbe, so gut wie begabte Ohren. Sie nahm sich vor, das Auge ihres Kindes zu bilden, so weit sie es verstände.

Ich habe es nicht geahnt, sagte sie mir, man hat es mir nie gesagt. Nun muss ich selber erst

noch zu lernen versuchen, wenn das Kind zur rechten Freude an seiner Begabung kommen soll. Andern Müttern scheint es freilich nicht besser zu gehen. Mir wird ganz weh ums Herz, wenn ich mir denke, es gibt vielleicht tausende von Kindern in Deutschland, die auch so begabt sind, und die unerkannt und ungepflegt bleiben. Wirklich, die Vorstellung, dass so viele Menschen durch unsere beschränkte Erziehung um ihre höchste Lebensfreude kommen, macht mich traurig. Meinem Kinde gewährt der Anblick schöner Farben soviel Freude wie musikalischen Gemütern der schöne Ton.

Gewiss, entgegnete ich, aber die Frage ist noch viel ernster. Der Volkswirtschaftler muss sich sagen, jedes solche Auge ist für unsre Kunst und unser Gewerbe soviel wie ein sehr grosses Kapital. Wäre jedes Talent für Farbe, das in Deutschland geboren wird, erzogen, so hätten wir eine ganz andere und sehr viel höher stehende Industrie. Jetzt müssen wir Millionen über Millionen jährlich an England für die köstlichen Herrenkleiderstoffe, an Frankreich für Frauengewänder und Möhelstoffe zahlen und sind obendrein — gewiss nicht zu unserer Ehre — gezwungen, diese Vorbilder in unserer heimischen Industrie nachzuahmen. Wir zahlen an die beiden älteren Kulturvölker einen jährlichen Tribut, der ebenso drückend und beschämend ist, wie eine Kriegs-

entschädigung. Alljährlich besiegen sie uns, alljährlich müssen wir zahlen. Die begabten Augen sind die Soldaten, die uns von dem Joch befreien sollen. Aber sie müssen wehrfähig gemacht werden.

Und geschieht denn das nicht? fragte die Mutter. Werden sie nicht aufgesucht, achten die Mütter und Erzieher so wenig auf ihre Pfleglinge, dass ihnen so Grosses entgeht?

Eines Tages kam das begabte kleine Wesen — warum gibt es keinen Ausdruck, wie musikalisches Ohr für das Auge? — ganz aufgeregt nach Hause.

Mutter, sagte sie, ich habe etwas sehr Komisches gesehen, ein Stickereigeschäft neben einem Blumenladen. — Kann man die Blumen nicht so schön sticken, wie sie sind?

Man kann es wohl, sagte die Mutter, und dachte dabei an alte japanische Arbeiten, die sie im Museum gesehen hatte, aber man tut es nicht bei uns.

Warum nicht? fragte das Mädchen.

Die Mutter legte ihre Arbeit in den Schoss und besann sich. Es ist nicht Mode, sagte sie schliesslich etwas beklommen und fügte, um dem drohenden Warum nicht? zu begegnen, schnell hinzu: Frag den Vater, der hat Bücher darüber gelesen.

Der Vater musste seine Zeitung sinken lassen und Rede stehen.

Warum stickt man die Blumen mit so hässlichen schmutzigen Farben, die sie gar nicht haben, und warum legt man sie so steif und unnatürlich, dass sie gar nicht wiederzuerkennen sind?

Es geht nicht anders, mein Kind, man muss sie stilisieren.

Was heisst das, Vater?

Du fragst viel auf einmal. Stilisieren heisst — mancherlei. Zum Beispiel, eine Blume genau so zeichnen, wie es unsere Vorfahren vor sechshundert oder vor vierhundert Jahren gemacht haben, oder nach der Art der alten Ägypter, Perser, Griechen und Römer, und dann die Farben nehmen, die man an schönen verblichenen alten Stoffen sieht.

Warum stilisiert man denn aber?

Mein Kind, wir müssen uns nach den massgebenden alten Vorbildern richten, sonst kommen wir zum platten Naturalismus.

Was bedeutet das, Vater?

Das bedeutet eben, man würde die Blumen genau so machen, wie man sie sieht.

Aber die Blumen sind doch viel schöner als die Stickereien!

Davon verstehst du noch nichts. Du bist ein neugieriges kleines Mädchen, das noch erst sehr viel gelesen haben muss, ehe es soviel Fragen stellen darf.

Und der Vater nahm die Zeitung wieder auf.

Etwas bedrückt kam das Kind zu der Mutter zurück. Nach einer Weile flüsterte sie: Mutter, ich brauche doch nicht solche Stickereien zu machen, wie die in den Läden? —

Und die Mutter, die mir das Gespräch erzählte, schien die Empfindung zu haben, dass es eigentlich recht hätte.

Im stillen musste ich beipflichten. Vermochte doch der Vater mit all seinen Büchern über Kunst nicht einmal die überraschenden Äusserungen dieses seltenen Talentes, das in seinem Haus aufblühte, zu erkennen. —

Ein glückliches Lächeln aber erschien auf dem Antlitz der Mutter, als ich ihr sagen konnte, dass es in London, Paris und auch in Berlin schon Kunstfreunde und Kunstfreundinnen gäbe, die sich von dem Studium der alten Vorbilder zu dem naiven Standpunkte des Kindes und der grossen japanischen Künstler durchgearbeitet hätten, und die wieder die Forderung erhöben, dass die Stickerin so gut nach der Natur sticken, wie der Blumenmaler nach der Natur malen müsse. Hätte ich doch selber schon Damen mit ihrer Stickerei vor den frischen Blumen, die sie darstellen wollten, arbeiten sehen. Durch dieses neue Naturstudium könnte die Stickerei, die man bis jetzt mit Recht zu den blossen Handarbeiten gezählt hätte, wieder eine Kunst werden — freilich

musste ich hinzufügen, dass diese Bewegung bei uns in Deutschland noch kaum eingesetzt habe.

Mit den wilden Blumen machte man bald die Erfahrung, dass es nicht leicht eine erfreuliche Wirkung gibt, wenn man sie in der Vase bunt durcheinander mischt. Die Dotterblumen, Primeln, Anemonen nahmen sich am freundlichsten aus, wenn man sie wie die wilden Maiglöckchen mit ihren eigenen Blättern, deren Grün stets am zartesten zu der Blumenfarbe steht, in einer einfachen Vase oder einem Glase zusammenstellt. Die zarten Werte ihrer Farbe und der Adel ihrer Form kommen dadurch reiner zur Geltung.

Für die Vereinigung verschiedener Blumen zu einem Strausse mit einheitlicher Wirkung fanden Naturbeobachter einen eigenen Weg. Wer sich vom Spaziergang wilde Blumen mitbrachte, lernte herausfühlen, dass eine Zusammenordnung nur bei solchen eine edlere Wirkung gibt, die denselben Standort teilen. Seerosen und Kornblumen in einer Vase wirken auch abgesehen von der unzarten Farbenzusammenstellung, befremdend, Seerosen und Vergissmeinnicht dagegen erwecken die Erinnerung an dasselbe Landschaftsbild. Aus diesem Gefühl stellte man sich ganz neue Aufgaben. Vor einer blumigen Wiese warf man die Frage auf: wie lässt sich in

einem Strauss dieser Eindruck wiedergeben? Und der Versuch ergab bei treffender Auswahl eine Wirkung von ungeahntem Reiz. Der Brachacker, die Heide, ein Stück Moor, der Waldrand, der Knick, die Lichtung stellten ähnliche Probleme, und das Ergebnis war nicht nur ein zarterer Zusammenklang der Farben und Formen, sondern obendrein eine ganz neue Welt von Erinnerungsbildern, eine Art Landschaftsmalerei in Blumensträussen.

Allerdings wird diese Kunst noch kaum ernsthaft ausgeübt. Aber wer sich ihr hingibt, dem bieten seine Spaziergänge einen auf tieferer Beobachtung und eingehenderem Verständnis beruhenden Naturgenuss. Und wie den Kindern bei solcher nachschaffenden Tätigkeit Herz und Sinne aufgehen!

Eine neue Anregung kam dann, wie auf so vielen anderen Gebieten der Kunst, auch für die Behandlung der Blumen aus Japan.

Unsere Gewerbemuseen, das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg voran, hatten japanische Blumenkörbe aus Bambus und anderen Stoffen gesammelt, und Justus Brinckmann hatte seit 1883 die unvergleichliche Sammlung von japanischen Korbflechtereien angelegt. Als er sie zuerst ausstellte, machte er zugleich auf die Art der Benützung aufmerksam, die von unseren Gewohnheiten abweicht.

Der Japaner treibt einen wahren Kultus mit der Blume. Im täglichen Leben, bei allen Festen des Jahres, bei seinem Gottesdienst braucht er die Blume, um seine Empfindung auszudrücken. Seit Jahrtausenden ist es das Volk gewöhnt, sich in die künstlerische Anschauung der Blume zu versenken, grosse Blumenmaler haben in vielen Geschlechterfolgen seine Augen erzogen, und die Anordnung des Blumenschmuckes ist eine uralte Kunst, die in umfangreichen Büchern und eindringlichem Unterricht gelehrt wird.

Aus den Abbildungen in diesen Büchern sieht man, dass der Japaner unseren massiven Strauss gar nicht kennt. Er will von der Blume nicht nur die Farbe geniessen, sondern auch an ihrer Form und an ihrem charakteristischen Wuchs sich erfreuen. An der Stelle unseres Strausses steht bei ihm der Blütenzweig, und die Vasen, die er für seinen eigenen Gebrauch macht, sind auf die Wirkung des einen Zweiges oder der Zusammenstellung von zwei, drei Pflanzen berechnet, die eine poetische, landschaftliche oder symbolische Beziehung ausdrücken.

Wie diese schonende Behandlung der Pflanze wirkt, zeigte Justus Brinckmann, indem er nach dem Vorbilde der japanischen Handbücher die ausgestellten Körbe und Vasen mit unseren Blumen schmückte.

Bei dieser Gelegenheit wurde es uns auch zuerst klar, dass die Japaner nur die für den Vertrieb nach

Europa bestimmten Vasen paarweise herstellen, während sie für ihr eigenes Bedürfnis die Vasen einzeln gebrauchen oder, mit Räuchergefässen vereinigt, satzweise als Altarschmuck anwenden.

Wir sind ihnen in der Verwendung einzelner Blumengefässe nachgekommen. Als Dekoration ohne Blumen haben Vasenpaare, symmetrisch aufgestellt, für uns immer noch ihre Geltung. Aber einen schönen Strauss stellen auch wir jetzt als zartesten Schmuck unsymmetrisch irgend wohin, wo er gut zu sehen ist und zur Umgebung passt, gerade wie unsere Frauen die Blume im Haar lieber unsymmetrisch tragen.

Und erst seitdem wir uns bemühen, möglichst viele verschiedene Einzelgefässe zusammen zu bekommen, können wir nach freiem Ermessen für jede Blume aussuchen, was ihr steht.

In gleicher Vase, als Seitenstück zu einem anderen aufgestellt, hat der Strauss die Hälfte seiner Bedeutung verloren.

Die Liebhaberei, frische Blumen im Zimmer zu haben, verbreitete sich schnell in Berlin. Blumen am Fenster zu ziehen, ist dort viel unbequemer als bei uns, weil man überall Doppelfenster hat, und die Fensterflügel noch dazu nach innen schlagen. Manche Blumenfreunde lassen sich auch dadurch nicht abschrecken, müssen sich dann aber mit

dem Blumentisch begnügen, einem trostlosen Notbehelf, solange noch keine praktische Form gefunden ist.

Dass für das Makartbouquet die letzte Stunde geschlagen hatte, nachdem der erste Strauss frischer Dotterblumen ins Haus gekommen, versteht sich von selbst. Jetzt kann man nur noch das Wort gebrauchen, um damit eine Kunst zu bezeichnen, die nicht aus der Natur und dem Herzen, sondern aus alten Kunstwerken geholt und auch so bunt und innerlich gleichgültig aus den verschiedensten Stoffen bloss für die oberflächliche Wirkung zusammengestellt ist. Makartbouquet sind die Ölbilder mit verschossenen altdeutschen Jungfrauen, die Pagen und Ritter in Cuivre poli, das ganze altdeutsche Zimmer, dreiviertel unserer Architektur.

Ebenso hat die Freude an einfachen Blumen in weiten Kreisen zuerst Bresche geschlagen in die Gewohnheit, sich bei der Einrichtung auf den Tapezier zu verlassen. Man kümmert sich selber mehr um seinen Hausrat und fängt sogar an, Wünsche zu haben. Und daran hat es ja in Deutschland bisher gefehlt. Der Architekt und der Tapezier schalteten wie sie wollten, der Besteller sah gleichgültig zu. Wie man die Blumen lieb gewonnen hatte, so kam man nun auch wieder in eine Art Freundschaftsverhältnis zu den Möbeln und dem Hausrat, die man nach eigenem Geschmack gewählt oder bestellt hatte, und

mit dem altdeutschen dunklen Zimmer ging es zu Ende.

Als ich neulich bei Berliner Trödlern Umschau hielt, fand ich ganze altdeutsche Einrichtungen mit drohenden Gesimsen und Gebälken und hörte, dass das alles aus der Mode wäre, die Herrschaften richteten sich jetzt englisch ein.

Und ganz langsam fangen die Augen, die sich an der Betrachtung der Blume ihre Gesundheit wieder erworben haben, nun auch an, in der Kunst edle Farbe und frische Anschauung zu verstehen und gar zu verlangen. Aber dieser Vorgang ist eben erst im Werden, und ein alter Aberglaube verlangt, dass man keine Knospen zählen soll. Deshalb still davon.

Die Blumenhändler aber sind, seit es italienische und wilde Blumen gibt, ganz andere Menschen geworden. Wenn man vor zehn oder zwölf Jahren in Berlin lose Blumen verlangte, wurde man in vielen Gegenden gross angesehen und erst nach und nach begriffen. Manchmal wurde der Händler auch unwirsch und sagte mit misstrauischem Blick: „Wo blieb' da das Geschäft? Wir verkaufen bloss fertige Bouquets." Jetzt haben sie sich den neuen anfangs als unbequem empfundenen Anforderungen gefügt und stehen sich bei dem stetig wachsenden Bedarf nicht schlechter. Im Sommer werden massenweis alle die altmodischen „Pastorsblumen" zur Stadt ge-

bracht, und an Markttagen sieht man die Frauen und Dienstmädchen mit ihrem Gemüse auch noch einen Blumenstrauss über die Strasse tragen.

Der Drahtstrauss kam nun nach und nach völlig in Ungnade. Es gab sehr bald Frauen, die es nicht als eine Höflichkeit empfanden, wenn man ihnen fertige Sträusse mitbrachte. Aber an losen Blumen, die sie selber ordnen und pflegen konnten, hatten sie immer grössere Freude.

Nach der Farbe lernten sie auch die Form empfinden (sonst geht es meist umgekehrt), und nun fiel es ihnen wie Schuppen von den Augen, dass viele edle Blumen durch die künstliche Zucht ganz entstellt sind.

Was für eine plumpe, klotzige Blume war die Georgine (Dahlia) geworden? Als sie vor zwei Menschenaltern nach Europa kam, hatte sie zierliche Blumen mit wenigen, grossen, prachtvoll gefärbten Blättern und einem gelben Stern darin, das Gegenteil der reizlosen „gefüllten“ Form. Die Engländer, die bisher noch immer am frühesten aufstehen, holten die edle Urform ans Licht, und als wir sie vor acht oder zehn Jahren zuerst wieder in den Hamburger Gärten sahen, da war es, als hätte man eine ganz neue Blume kennen zu lernen. — Die Fuchsie, ungefähr ebenso lange in Europa, eine der lieblichsten

Phantasien der Natur, war durch die alberne „Füllung“ zur Karikatur ihrer selbst geworden. Schnell verbreiteten sich, als der Geschmack sich wandelte, die ursprünglichen edlen Formen. — Aus alten Abbildungen lernte man, dass die Hyazinthe, die jetzt steif und schwerfällig wie eine dicke Flaschenbürste gezogen wird (von den „gefüllten“ Scheusalen gar nicht zu reden), ursprünglich einen losen, zierlich geneigten Blütenstand mit wohlgeformten Blüten gehabt hatte. Bei den Bauern und in Italien fand man sie noch vor, und alle, denen die Zuchthyazinthe ein widerwärtiges Geschöpf gewesen war, versöhnten sich mit dem zarten Gewächs, das an den Untaten der Blumenzüchter unschuldig war. Und nun gar das edle Blumenantlitz der Narzisse durch Füllung entstellt zu sehen, erweckte ein Grauen.

Auch in den Gärten fing man an, sich mit kritischem Blicke umzusehen und entdeckte, dass man sich an viele Abgeschmacktheiten hatte gewöhnen lassen. Es gab kaum noch andere Gärten als die sogenannten englischen oder freien, das heisst Nachahmungen der von Menschenhand unberührten Natur. Büsche und Bäume wurden auf engstem Raum unregelmässig verteilt, dass es aussehen sollte, als wären sie von selber dort gewachsen. Ein Grasplatz, die Nachahmung der Wiese, war selbst bei dem

kleinsten Vorgärtchen nicht zu entbehren und Hügel und Tal wurden angedeutet, wo sich zwei Fuss Höhenunterschied gewinnen liessen. Verschwunden waren die alten Blumengärten und mit ihnen die uralten edlen Kulturblumen, die Akelei, der Rittersporn, der Goldlack, der Rosenbusch. Man fand sie nur noch auf dem Lande und der moderne Gärtner, dem alle Schönheit gleichgültig war, und dessen Teilnahme höchstens durch Seltenheit oder wissenschaftliche oder züchterische Ausgefallenheit sich erringen liess, verachtete sie tief — Bauernblumen, Pastorsblumen. Im kleinen „englischen" Garten mit den direktionslosen Wegen kamen die Blumen kaum anders als in den runden Beeten der Grasplätze vor, ein roter Fleck Begonien, ein grausamer blauer Fleck Lobelien, eine unruhige stockige Zusammenstellung hochstämmiger Rosen. Man durfte sich im eigenen Garten keinen Blumenstrauss schneiden. Nur in den aus historischer Pietät gepflegten Königsgärten wie zu Versailles und Sanssouci konnte man die Reste einer ganz verschwundenen grossen Gartenbaukunst der Vergangenheit studieren. Dass auch die Bauern unserer Marschen an dem alten Kulturbesitz des regelmässigen Gartens festgehalten hatten, war fast unbekannt.

Ich machte mir einmal die Freude, einem Freunde aus Berlin den wohlgepflegten Garten eines reichen

Bauern in der Hamburger Marsch zu zeigen. Um mich an seiner Überraschung zu weiden, hatte ich ihm kein Wort von meiner Absicht verraten.

Schon beim ersten Anblick stutzte der Fremde. Hastig, ohne ein Wort zu sagen, trat er aus der Haustür und auf den geraden Weg, der auf die grosse, geschorene Laube im Hintergrund zuführt. Er liess seine Blicke über die langen Blumenbeete schweifen, die den Weg begleiten, über die regelmässigen quergeführten Gemüsebeete dahinter, sah mich verblüfft an, wandte sich nach allen Seiten und brach dann nach seiner lebhaften Weise in Verwunderung aus.

Das ist alt? rief er. Wirklich? — Dann haben eure Bauern uns ja auch in ihren Gärten ein Stück alter Kultur am Leben erhalten wie in ihren Möbeln, Fayencen und den herrlichen alten Hamburger Öfen. Wissen Sie, davon habe ich ja gar keine Ahnung gehabt! Nein, wie das gemütlich aussieht, diese geraden Wege und buchsgefassten Beete, diese geschorenen Hecken und der grosse Würfel der Laube, und diese klassische Verbindung von Blumen- und Gemüsegarten, wie menschlich. Ich kann den breiten Weg in der Mitte gar nicht ansehen, ohne dass ich auch den Bauer oder den Pastor vor mir habe, der langsam auf- und abgeht, an der Buchseinfassung der Beete herumstutzt, eine Lilie anbindet

oder ein Unkraut ausreisst. Gehen Sie doch ein paar Schritte nach der Laube zu — noch etwas weiter — nein! wie famos eine menschliche Gestalt auf diesem flachen Boden, in dieser ruhigen Umgebung aussieht! Das ist alles auf den Menschen zugeschnitten. Haben Sie einmal darauf geachtet, wie zusammenhanglos ein Mensch über das schwankende Gelände unserer Stadtgärtchen wandelt? Man hat da eigentlich in seinem Garten gar nichts verloren und passt gar nicht hinein.

Merkwürdig, ich vermisse den Grasplatz gar nicht — dies ist einmal ein wirklicher Blumengarten, sehen Sie nur, wie der Rittersporn da auf dem Beete steht, unten mit schweren Blättern, oben alles leicht. Und das ist die Akelei, sagen Sie? Aber das ist ja eine der schönsten Blumen, die es überhaupt gibt. Und wie jede Pflanze zu ihrem Recht kommt! — Dabei die ganze Anlage — das ist ja einfach gross — eine solche Raumwirkung hätte ich bei so bescheidenen Abmessungen nicht für möglich gehalten. Hier gehe ich gar nicht wieder weg.

Und ich musste ihn gewähren lassen, bis er den Garten von allen Ecken und Winkeln betrachtet hatte. Bald stand er vor der Haustür und beobachtete die Wirkung des Gartens, bald vor der Laube und genoss den Anblick des Hauses, das mit seiner roten Ziegelwand, den weissgestrichenen Fensterrah-

men und der grünen Tür im weichen Schatten der geschorenen Lindenreihe lag. Dann zog er mich nach der weissen Bank, die neben der Haustür stand, und suchte sich angesichts des sonnenerfüllten Gartens zu sammeln. Der Eindruck war noch mächtiger gewesen als ich erwarten konnte.

Wollen Sie glauben, sagte er, ich fühle mich förmlich aufgewühlt. Was für eine Perspektive eröffnet dieser Rest ältester Kunstübung auf die Wiederbelebung einer Gartenbaukunst, die ihren Namen verdient.

Dieser Bauerngarten sagt mir mehr als Versailles und Sanssouci. Auch im Garten ist die Monumentalität nicht an räumliche Ausdehnung gebunden. Alles ist gross in dieser Anlage, weil sie richtige Verhältnisse hat. Da ist die Laube als beherrschender Mittelpunkt, sie ist an sich nicht über das Mass entwickelt, aber der Garten enthält nichts grösseres, deshalb wirkt sie mächtig. Grosse wilde Bäume daneben würden sie klein machen. Alle Büsche, die Johannisbeeren, die Stachelbeeren, sind von Natur klein, die Hecke wird von der Schere gebändigt. Wie fein sind diese Massen abgewogen!

Und diese Harmonie ist auf Dauer angelegt, wie es sich bei einem Kunstwerk gehört. Tut die Schere ihre Pflicht, so sieht der Garten in hundert Jahren aus wie heute, wo er wohl schon ein paar Jahrhun-

derte ohne wesentliche Änderung besteht. Denken Sie nur, wie sich die kleinen englischen Gärten in fünf Jahren schon auswachsen. Dann sind alle Büsche hoch und sperrig, die Bäume geben zu viel Schatten, und das Gras gedeiht nicht mehr. Alles wird lichtlos, kahl, unfreundlich, freudlos, und bald muss man die Bäume abhauen und die Büsche ausreissen, um in fünf Jahren wieder ebenso weit zu sein. Ist das nicht ein ziel gewaltsamerer Eingriff als das Scheren der Laube und der Hecken, das den romantischen Gemütern soviel Kummer macht?

Mir fällt es wie Schuppen von den Augen, dass wir in unseren Gärten zuviel Buschwerk haben. Hier sehe ich gar nichts davon, und es ist viel schöner so, weil der Raum ganz bleibt.

Dass sich in einer so beschränkten Anlage mit rhythmischen Gesetzen arbeiten lässt, ist mir ganz neu. Sehen Sie die Beete am Weg mit ihrer Buchsbaumeinfassung, da geben die vollen Johannisbeer- und Stachelbeerbüsche in ihren gleichmässigen Abständen die schweren Akzente, und leicht und spielend erheben sich zwischen ihnen die Lilien, die Akeleistauden, die Rosenbüsche, die Goldlack und Rittersporn.

Der alte Bauer, der diesen Garten angelegt hat, wusste auch, was Licht und Schatten bedeuten. Da sehen Sie nur, wie der dunkle, im Bogen geschlos-

sene Eingang der Laube grossartig und ernst in der Laubwand steht, er beherrscht eigentlich den ganzen Eindruck — und wie milde liegt das Sonnenlicht auf dem Rücken der Hecke und den runden Häuptern der Johannisbeer- und Stachelbeerbüsche.

Was hat uns der kleine englische Garten vergleichbares zu bieten? Keinen Raum, keine Verhältnisse, keinen Rhythmus, keine Perspektive, keine künstlerische Verteilung von Licht und Schatten — dabei die völlige Knechtung der Blume, die im Hausgarten doch die Hauptsache sein sollte. Wahrhaftig, ich habe heute zum erstenmal in meinem Leben empfunden, wie schön eine alleinstehende frei aufwachsende Blumenstaude aussieht.

Und was wir hier vor uns haben, bedeutet die äusserste Beschränkung in den Mitteln. Wie mannigfaltig lassen sich diese Prinzipien ausbilden auch auf engem Raum. Hier müsste die Entwicklung der neuen Gartenkunst einsetzen, dann könnte man von der Einfachheit zur Entfaltung reicher, selbst erfundener Mittel fortschreiten. Unsere Architektur ist lendenlahm in einer Sackgasse angekommen, weil sie mit dem Ballast der Formenwelt fürstlicher Paläste auf die Reise gegangen war, unsere dekorativen Künste haben auf demselben Wege Fiasko gemacht. Wenn man aus der Erfahrung klug werden kann, sollte bei der künstlerischen Umgestaltung des

Gartens vom entgegengesetzten Ende angefangen werden. Denken Sie sich in diesen grünen Garten ein paar graue Steinvasen in edlen Umrissen, oder gegen die Wände der Laube zwei schöne Sandsteinfiguren — nicht wahr, das wäre fast überwältigend. Und käme dann das Wasser hinzu, in regelmässigen Spiegeln steingefasster Becken — oder als silberner Strahl die Hecke überschneidend — ich möchte jubeln, wenn ich daran denke, dass ich die Zeit, die das wieder auferstehen lässt, noch erleben kann.

Sie sagen, es gibt hier herum noch Bauerngärten mit alten Statuen? — Nicht möglich! — Aber das müssen Sie mir noch zeigen. — Es ist eigentlich auffallend, dass wir in der Architektur und dem Kunstgewerbe neue Kunst zu machen versucht haben, und im Gartenbau kaum den ersten Schritt wagen. Aber das steht vor der Tür, ich fühle es bei diesem Anblick.

Wenn ich mir zu Hause eine Villa bauen lasse, was jetzt auch bei uns in Berlin Mode wird, dann lasse ich mir einen Garten anlegen, wie diesen. Hierher schicke ich meinen Gärtner, dass er etwas lernt. Wird ihm sauer werden, von seinem eirunden Rasen und den unbändigen Büschen zu lassen. Übrigens, warum benutzen denn eure Hamburger Architekten und Gartenkünstler die Anregungen nicht, die sie in nächster Nähe holen könnten? Hier

sollten sie ihren Gärtnern begreiflich machen, wie Haus und Garten zusammengehen müssen. Oder ist es euer Publikum, das die ewigen Gesetze des kunstlosen englischen Kleingartens verteidigt? Am meisten wundert mich, dass eure Gotiker, die das Bestreben haben, alle Keime der alten Kunst neu zu beleben, auf den naturalistischen Garten eingeschworen sind. Die gotischen Gärten sahen aus wie dieser.

Nein, wie schön das ist! — Sagen Sie, das wird doch wohl nicht möglich sein, dass der Besitzer sich einen modernen Gärtner bestellt, der die Hecken und die Laube ausreisst, in der einen Ecke den kleinen Teich gräbt, in der andern den kleinen Hügel aufführt mit der Traueresche und der Rundbank, und zwischen Teich und Hügel den unregelmässigen Rasen mit dem Lobelienbeet anlegt? — Unbegreiflich, dass man in der Stadt diesen alten Kulturbesitz fahren liess. Und für was, grosser Gott!

So sassen wir und freuten uns über dies wohlerhaltene Gebilde uralter Kunstüberlieferung vor uns. Mein Freund machte mit den Händen einen Rahmen vor die Augen und probierte Bildermotive, wie die Maler tun. Hundert Bilder könnte man hier malen, meinte er, eins schöner als das andere, mit grossen Figuren, eng vom Rahmen umschlossen, dass der Garten als Hintergrund wegschiesst, oder von

fernerem Standpunkt, dass die waldartigen wildaufgewachsenen Eschen und Weiden am Deich, die einen so köstlichen Gegensatz zu den strengen Formen der Laube und der Hecken bilden, noch mit hereinragen.

Diese Begeisterung für den alten Garten tat meinem Herzen wohl, und in meiner Seele wachten Erinnerungen aus allerfrühester Kindheit auf, wo die geschorenen Hecken eines solchen Gartens meine Welt eingeschlossen hatten. Über diesen Weg war der liebe Gott gewandelt am Abend, da es kühl ward, hier hatte er sich umgesehen über die Stachelbeer- und Johannisbeerbüsche und hatte gerufen: „Adam, wo bist du?“ — Während Adam und Eva sich in der dunklen Laube versteckt hielten, angstvoll und schuldbeladen, denn sie hatten Äpfel weggenommen.

Bei uns in Hamburg ist die Blumenfreude im Bürgerhaus viele hundert Jahre älter als in Berlin. Wir hatten einheimische Blumenmaler von grossem Geschmack und Farbensinn schon im siebzehnten Jahrhundert. Nach dem dreissigjährigen Krieg entfaltete sich bei uns ein Blumen- und Gartenluxus, der dem in Holland nahe kam. Als Friedrich der Grosse in Potsdam einen Mittelpunkt für die Gartenkunst schaffen wollte, die seinem Reich fehlte, musste

er sich mit auf die Gärten der Hamburger Blumenfreunde stützen.

Zweimal hat dann von Hamburg aus die Blumenliebhaberei einen tiefern Einfluss auf das geistige Leben in Deutschland genommen, zuerst am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in der Literatur, dann hundert Jahre später noch einmal in der bildenden Kunst.

Gegen das achtzehnte Jahrhundert war in der deutschen Literatur ein Spiel mit Worten eingerissen. Die Dinge wurden mehr nur genannt, damit ihre Namen erklängen und verschwommene Erinnerungen wach würden. Unsere Dichter besangen lauter Stoffe, die der wirklichen Welt nicht angehörten, oder vor alten Zeiten einmal lebendig gewesen waren, ihre Gedichte waren richtige Makartbouquets.

Da trat der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brockes mit seinem „Irdischen Vergnügen in Gott“ auf, einer grossen Sammlung von Gedichten, die der deutschen Literatur ganz neue Bahnen anwiesen. Obwohl das Werk neun Bände umfasste, hatte es schon um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mehr als ein halbes Dutzend Auflagen erlebt. In einfacher schlichter Sprache, wie man sie lange nicht gehört hatte, aber doch mit grossem Reichtum und ganz neuer Sicherheit des Ausdrucks besang er seine Blumen und seinen Garten.

Sein starkes Gefühl für die Natur, seine heute noch unerhörte Energie der Einzelbeobachtung, die aber dabei nie das ganze Bild vergisst, gewannen der Sprache ab, was die holländischen und hamburgischen Blumenmaler — vor allen Brockes' berühmter Freund Franz Werner Tamm — mit dem Pinsel ausgedrückt hatten.

Inniger als er hat niemand die Blumen geliebt, nicht aus Sentimentalität, sondern aus ästhetischem Wohlgefallen, wie der Maler, und aus dem Gefühl der Dankbarkeit gegen Gott, dass er solche Herrlichkeit geschaffen. Er tat sich nie genug in Beschreibung ihrer Farbe und Form und ihres Duftes, und fand das einfache schlagende Wort für das, was er beobachtet und gefühlt hatte.

Brockes war eine überaus fein organisierte Natur. Sein Auge empfand Farbe und Form mit einer Kraft, die man sonst nur bei Künstlern antrifft, und er hatte diese natürlichen Gaben mit vollem Bewusstsein und unermüdlicher Selbstzucht ausgebildet. Auch wo seine Form stellenweise veraltet ist, überrascht er doch immer wieder durch die Frische und Neuheit seiner Anschauung, die Zartheit seiner Empfindung und den Reichtum an Bezeichnungen und Wendungen, die ihm zu Gebote stehen. Was er uns bietet, sind ganz ernsthafte, breit ausgeführte Naturstudien, wie sie ein Maler macht, und nur am

Schluss nimmt er jedesmal eine Wendung ins Lehrende, oder in die religiöse Betrachtung, wie es zu seiner Zeit von der Dichtung erwartet wurde.

An vielen Stellen spielt er auf die Umwandlung an, die in ihm vorgegangen. Ursprünglich hätte auch er die Natur, wie er meint, ohne Verständnis und tieferes Mitgefühl angesehen und beklagt die Unaufmerksamkeit als einen Mangel der allgemeinen Erziehung seiner Zeitgenossen. Wir haben von Gott unzählige Güter empfangen und dazu die Türen der Sinne, sie zu geniessen, wie kommt es, dass wir nun nicht tausendfache Lust verspüren? Sollte die Unempfindlichkeit etwa ein Werk des Teufels sein? Einst sah er, zu Tisch bei einem Freunde, wie dieser seinem Hunde gute Bissen zuwarf. Der Hund aber

„riss den geschloss'nen Rachen
Bei jedem Wurf schnell auseinander, schlang den erhaschten Bissen nieder,
Ohn' ihn zu kauen und zu schmecken, und schloss den heissen Rachen wieder,
Mit starrem Blick nach mehr sich sehnend!"

Machen wir es mit all den guten Bissen, die uns der Schöpfer gewährt, im Grunde besser als dieser Hund? fragt der Dichter.

Im Mittelpunkt seiner Naturbetrachtung stehen die Blumen. Nicht eine blüht in seinem Garten

oder in seinen Treibhäusern, in deren Reize er sich nicht mit hingebender Aufmerksamkeit vertieft hätte. Über seine Liebe zu ihnen spricht er sich ausführlich in seinem Gedicht: „die Blumen“ aus. Wie immer betont er, dass die oberflächliche Betrachtung nicht genüge, sondern dass die liebevolle Versenkung erst den tiefern Genuss gewähre.

Verarg es mir, mein Leser, nicht,
Dass meine Feder, meine Zunge,
Noch mehr von Blumen schreibt und spricht,
Da ich sie doch so oft besunge.

Wer mit geruhigem Gemüt
Im Garten zwischen Blumen gehet
Und, an den Schöpfer denkend, sieht,
Wie schön die Zucht des Frühlings stehet,
Verspüret ein Vergnügen, das
Sich durch sein ganzes Wesen schwinget,
Empfindet ein, ich weiss nicht, was,
Das ihm durchs Aug' ins Herze dringet.
Ich hab auch andre Lust empfunden,
Es gönnte Gott mir mancherlei,
Doch etwas, welches süsser sei,
Hab ich bishero nicht gefunden.
Nun wünsch' ich, dass auch deiner Seele
Solch unschuldsvolle Lust nicht fehle:
Drum singe, schreib' und sprech' ich dir.
So oft von ihrer Schönheit für.

Ehe ich es richtig angefangen habe, ist es mir auch wie dir ergangen. Ich sah sie und sah sie eigentlich nicht:

Jetzt aber, da der Seele Augen
Durch meines Leibes Augen sehn,
Kann ich mit Wahrheit dir gestehn,
Dass sie erst recht zu sehen taugen.

Und nach diesem tiefen Wort, dass jedem, der die Natur und die Kunst lieben gelernt hat, als die Aussprache einer persönlichen Erfahrung berühren wird, fährt er fort:

Was siehet doch wohl schöner aus,
Was wird doch lieblicher gefunden
Als wie ein frischer Blumenstrauss,
Den eine kluge Hand gebunden,
Die Farben, Harmonie und Grad
Im Binden wohl gemerket hat? —

Man wirft wohl ein, die Blumen gewähren nur flüchtigen Genuss, denn ihre Pracht sei gar so vergänglich. Währst denn du selber viel länger? fragt der Dichter:

Sprich nicht, wo ist der Rosen Rot,
Die gestern noch so schön, geblieben?
Steht denn nicht auch von dir geschrieben:
Heut ist er König, morgen tot?

Drum schaue sie mit solchen Blicken
Als sähst du sie zum letztenmal . . .

Mit welcher Leidenschaft, man möchte sagen, mit welchem Raffinement er die Farbe geniesst, geht aus einem Wink hervor, mit dem er sein Gedicht schliesst:

Wenn Dunkelheit die Welt verstecket,
So halte Blumen nah' ans Licht,
Sodass der Schein, durch sie verdecket,
Gefärbt durch ihre Blätter bricht.
Dann wird dein Auge Wunder sehn . . .

Das Weisse wird sodann noch eins so rein,
Noch eins so klar, noch eins so helle,
Das Rot glüht auf an mancher Stelle
Den angeschürten Kohlen gleich . . .
Kein Silber, so mit Grün lackieret,
Ist, das nicht hier den Preis verlieret.

Aber am liebenswürdigsten muten seine unmittelbaren Studien an.

Vor einem Busch weisser Rosen bleibt er stehen und beobachtet, wie in dem dichten Grün des Laubes, durch das „weder Luft noch Licht den Durchgang finden", die weissen Rosen stehen, die „wie der Mond bei heiterm Wetter in rötlich gelbem Schimmer erglühen" und er empfindet sogar „ein zartes, grünliches Blau an ihren äusseren Rändern."

Dann kommt die Sonne durch die Wolken und lässt die weissen Rosen in lichter Glut aufleuchten und malt den Schatten des Busches klar auf den Boden. — Überall sucht er Farbe und empfängt unerwartet zarte Eindrücke selbst von den unscheinbaren Blüten des englischen Grases, in denen er „gris de lin mit blassem Purpur" sich mischen sieht.

Das Gedicht „Dreierlei Violen" beginnt mit einer naiven Darstellung seiner Art, die Blumen zu betrachten:

Mein Gärtner brachte mir,
Wie ich es ihm befohlen,
Jüngst einen Strauss von dreierlei Violen,
An deren Anmut, Pracht und Zier,
An deren gleichsam bunter Glut,
Duft, Wuchs, Glanz, Farben und Gestalt
Ich dergestalt Geruch und Aug ergötzte,
Dass ich dieselben alsobald
In ein kristallnes Glas voll reiner Flut
Und mich dazu, sie zu betrachten setzte.

Was für ein freundliches Bild, den Ratsherrn in seiner schwarzen spanischen Tracht mit der weissen Tellerkrause vor dem Glas mit Blumen sitzen zu sehen, wie er voll Andacht die unendliche Schönheit seiner Lieblinge durchstudiert und schliesslich die Hände zum Gebet faltet. Denn jede Natur-

betrachtung geht für den frommen Mann in ein Gebet aus.

Er sucht nach immer neuen Worten und Wendungen, um seiner Freude an den Farben und Formen Ausdruck zu geben und schliesst seine Augen — wie er nicht vergisst zu erwähnen — um den Wohlgeruch einzusaugen und sich über die Erinnerungen zu vergewissern, die in ihm wach werden. Er meint nach genauer Prüfung:

Es sei darin der Duft und Kraft zu finden
Von Honig, Mandelmilch, Most, Pfirschkern, Zimmet-[rinden,
Und dass mit holder Süssigkeit
Ein wenig Säuerlichs und Bittres sich verbinden,

und schliesslich findet er das köstliche Wort, das in seiner sinnlichen Fülle an Goethe mahnt, er fühle sich

„Genährt mit fast unkörperlicher Speise."

Ein andermal sehen wir seine dunkle Gestalt vor dem blütenbeladenen Kirschbaum

„In kühler Nacht beim Mondenschein"

stillstehen und mit „betrachtendem Gemüte" der zauberhaften Schönheit nachgehen:

Ich glaubt', es könnte nichts von grösserer Weisse sein,
Es schien, als sei ein Schnee gefallen,

Ein jeder, auch der kleinste Ast,
Trug gleichsam eine schwere Last
Von zierlich weissen runden Ballen.

Und er steht und beobachtet, wie das Mondlicht auf den Ästen liegt und durch die Blütenblätter dringt, dass selbst die Schatten ohne Schwärze sind.

So besingt er viele Jahre hindurch alle Blumen in seinem Garten, die Landschaft umher, das Treibeis auf der Elbe, das Wattenmeer, ein neblichtes und schlackrichtes Wetter, zufällige Ereignisse — wie ihm ein Kirschbaum mit reifen Früchten umgeweht wird, und seine Kinder jubelnd in den Zweigen klettern — wie er nachdenklich im geschorenen Baumgang sitzt und nicht weit von ihm seine acht Kinder, ohne ihn zu sehen, quer über den Weg laufen, der die Allee kreuzt, auftauchend, man sah nicht woher, verschwindend, man wusste nicht, wohin — ein Gesamtbild von erstaunlicher Energie der Beobachtung und des Ausdrucks. Der Anblick des unendlichen Nachthimmels erweckt so starke Empfindungen in ihm, dass seine Sprache den Adlerflug der Psalmen nimmt.

So hat er der deutschen Literatur einen ganzen neuen Sachinhalt gegeben und durch seine Treue in der Beobachtung die Sprache wieder schlicht und ehrlich gemacht. Das macht ihn zum einflussreichsten deutschen Dichter vor Klopstock. Und uns

Modernen, die wir nach langer Gleichgültigkeit wieder so genau wie Brockes zu sehen trachten, uns will es scheinen, als ob wir nach langer Zeit die ersten wären, die ihn wieder ganz verstehen.

Völlig vergessen war er nie, das heisst, er hat in den Literaturgeschichten seinen Ehrenplatz behalten. Freilich wohl mehr seiner unvergessenen Stellung in unserer Literatur als seines künstlerischen Inhalts seiner auf unmittelbarer Anschauung beruhenden Sprache wegen. Gelesen wird er seit kurzer Zeit erst wieder, meist von Künstlern, denn es gehört eine verwandte, vor der Natur geduldige Seele dazu, sich seiner zu freuen.

Der andere Hamburger, der hundert Jahre später in der bildenden Kunst die Blume zu Ehren brachte, ist ganz vergessen, obwohl er einer der begabtesten Künstler unseres Jahrhunderts war und als Schriftsteller einen hohen Rang hat. Dabei ist sein Erbe noch nicht einmal zur Hälfte gehoben. Es ist Philipp Otto Runge.

Es war ein grosser, unabhängiger Geist, dessen Empfindung um drei Generationen seiner Zeit voraneilte. Er zuerst hat das Leitmotiv der sämtlichen ursprünglichen Künstler unseres Jahrhunderts in die Welt hinausgeschmettert: Licht und Farbe und bewegendes Leben! — So war er auch der

erste, der in der Landschaftsmalerei die kommende Kunst sah.

Zwischen 1804 und 1810, seinem Todesjahr, hat er zu seiner Zeit, wo die Ornamentik sich darauf beschränkte, möglichst getreu die Palmetten und Mäander der Griechen und Römer nachzubilden, einen neuen Stil der Dekoration aus der Natur geholt.

Wenn wir nach beinahe drei Menschenaltern seine Werke betrachten, so kommen sie uns vor, als wären sie heute entstanden.

Seine Zeitgenossen haben nur einen Teil davon kennen gelernt, die Entwürfe zu grossen Wandmalereien, in denen symbolisch die Entwicklung des Menschengeschlechts erzählt werden sollte. Aus den ornamentalen Umrahmungen der Mittelfelder stammen die ersten neuen Ideen auf dem Gebiet der Ornamentik. Schinkel, Neureuther und viele andere haben sie weiter geführt. Wenn wir uns vergegenwärtigen, wie gegen 1810 die Ornamente aussahen, die der Architekt und Dekorateur verwandte, dann können wir wohl begreifen, wie begeistert Runges neue Gedanken aufgenommen wurden, denn er gab wieder frische, tief empfundene Natur in der Einführung der hingebend studierten Blume. Goethe spricht einmal von der Erfindung „sehr guter, bisher noch nie gebrauchter Motive und Kombinationen“ in diesen Entwürfen, die ihm durch Umrisstiche bekannt ge-

worden waren; und Schinkel entwirft 1810 ein romantisches Grabmal der Königin Louise, als hätte Runge selber es geträumt, mit luftigen Säulen wie einen Palmenhain, darin das Lager voll Rosen, Lilien und sprossender Blätter, mit Engeln, die Lilien tragen, Blumen streuen oder auf Blumenkelchen knien. — Und alles das stammte im letzten Grunde aus den Gärten und Treibhäusern von Runges Hamburger Freunden.

Zu Runges Lebzeiten wenig beachtet, aber für die heutige Entwicklung der Ornamentik von hohem Wert sind Runges Silhouetten nach lebenden Pflanzen. Wenn er spazieren ging, trug er eine kleine Schere und Foliobogen weissen Papiers in einem Buche mit sich. Fand er dann eine Blume, einen Zweig, die ihn anzogen, so schnitt er sie lebensgross direkt nach der Natur aus, so schnell und sicher wie die Porträtsilhouettisten ein Bildnis. Diese Naturstudien Runges gehören zu dem Edelsten, was unser Jahrhundert auf dem Gebiet der Ornamentik geschaffen hat, man kann sie nur vergleichen mit den Leistungen der bedeutendsten englischen Künstler.

Wenn sie jetzt wieder herausgegeben werden, so dürften sie dazu beitragen, dass die gar nicht so seltenen Talente für die Silhouette sich nicht in unfruchtbarer Tändelei abnutzen, sondern dem Flachornament dienstbar gemacht werden, wo wir sie am

nötigsten brauchen. Runge weist ihnen den Weg des Naturstudiums mit dem Material von Schere und Papier statt des Bleistifts.

So haben die Blumenliebhaberei und die Gartenfreude der Hamburger vor bald zweihundert Jahren der deutschen Literatur den ersten modernen Inhalt gegeben und die deutsche Sprache aus den Regionen des Schwulstes zur Schlichtheit und Wahrheit zurückgeführt. Und am Anfang unseres Jahrhunderts sind es wiederum die Blumen in unseren Gärten, die einem grossen Künstler die Mittel zur Erneuerung des dekorativen Stils bieten.

Wir haben also in Hamburg ein reiches Erbe zu wahren, das reichste in Deutschland. Bis auf diesen Tag stehen wir unter den Städten der Blumen und Gärten in erster Reihe, denn nirgend werden in den Treibhäusern und den zahllosen Wintergärten der Wohlhabenden und vor den Fenstern der kleineren Leute so viel Blumen gezogen wie bei uns, und unsere Blumenbinder sind in der ganzen Welt berühmt und können fast noch mehr Kunststücke als die Berliner.

Dagegen ist die Behandlung der losen Blumen nicht auf der Höhe, und die Berliner Familie dürfte uns auf diesem Gebiete bald erheblich überlegen sein. Man kann in Hamburg noch keine wilden

Blumen kaufen. Möchte sich auch bei uns das Verständnis für die grossen Freuden, die der frische, mit feinem Gefühl gepflegte Blumenschmuck dem Hause bringt, wieder durch das ganze Volk verbreiten, dann wird die Blume auch bei uns ihre grosse Erziehermacht ausüben wie in China und Japan, in Indien und Persien, in Frankreich und in England, wo das Studium der Blume einen Teil — und oft den wesentlichsten Teil — des Nationalwohlstandes hat schaffen helfen.

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W.

Ali Baba und die vierzig Räuber

Ein Märchen aus Tausend und eine Nacht. Illustriert von Max Slevogt. 48 Seiten. Mit einem dreifarbigen Lichtdruck und 50 Abbildungen, teils ganzseitig, vielfach mehrfarbig. Preis M 10.—.

„Das Werk ist kostbar und von grösstem Wert. In diesen ausgezeichnet reproduzierten Skizzen, die durchweg die erste Niederschrift des zeichnerischen Gedankens darzustellen scheinen, lebt eine Frische, eine Unmittelbarkeit der Wirkung, die unvergleichlich ist. Es ist höchst interessant, zu beobachten, wie die Lektüre der von Erfindungsreichtum strotzenden Erzählung in dem Hirn des Künstlers Bild auf Bild entstehen liess, und wie er in hurtigen Strichen diese Kinder seiner gestaltenden Phantasie sofort zu bannen wusste. Was dabei herausgekommen ist, hat kaum ein Gegenstück, es ist ein Bilderbuch für — Feinschmecker, ein Volksbuch für — die Kunstverständigen, eine Familienlektüre für — die reifsten Kenner. Etwas Unkindlicheres kann man schwer ersinnen, aber schwer auch etwas Geistreicheres, Feineres, Genialeres, Delikateres. Man wird dies Buch nicht vergessen dürfen, wenn man später einmal die Zeichenkunst unserer Epoche studieren will.“ („National-Zeitung“, Berlin.)

„Als einen Märchenillustrator von einer ganz merkwürdigen Orginalität und seltenen künstlerischen Fähigkeit hat sich ein Berliner Künstler gezeigt: Max Slevogt. In dem bekannten köstlichen Märchen, „Ali Baba und die vierzig Räuber“, hat der Künstler in einer Reihe farbiger und schwarzer Illustrationen geradezu Mustergültiges geschaffen. Das schöne Märchenbuch, das durch diesen originellen Schmuck in Künstlerkreisen von Rechts wegen einiges Aufsehen machen müsste, ist im Verlag von Bruno Cassirer in Berlin erschienen. Man erwartete aber keine Illustrationen im Sinne von Schwind oder Ludwig Richter, keine Bilder, die das Naive, Kindliche, Märchenhaft-Phantastische zum Ausdruck bringen. Eher wohnt den Slevogtschen Illustrationen etwas vom Rembrandtschen Geiste inne, wie sie auch mit der flotten, breiten, geistreichen Technik des grossen Niederländers viel gemein haben.“ (Leipziger Ill. Ztg.)

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W.

Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller

5 Bände. Die Sammlung wird fortgesetzt

Erster Band:

Emile Zola, Malerei

Übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Professor Emil Heilbut. Preis kartoniert M 3.50

„Über Heilbuts Einleitung muss gesagt werden, dass man nicht leicht wieder eine so fein durchdachte Studie zu lesen bekommt, so anspruchslos in der Form, so prägnant in der Fassung, so erschöpfend in ihrem Inhalt. Es ist unmöglich, daneben eine andere Schilderung von Zolas künstlerischer Tätigkeit zu stellen, die neues enthielte, das nicht auch aus Heilbuts Worten herauszulesen wäre.“ (Hamburgischer Korrespondent.)

Zweiter Band:

Eugène Delacroix, Mein Tagebuch

Mit Porträt. Gebunden M 4.50

„Seine eigentliche Kunst, die gleichsam unwillkürlich aus seinem Wesen erfloss, genügte ihm nicht, vielmehr mochte er sie, das Wesen der Malerei überhaupt, erst durch die bewusste Analyse schriftstellerischen Denkens ergründen und rechtfertigen. So findet man in diesen Tagebuchblättern sehr feine technische Beobachtungen, die der Maler am besten würdigen wird, sehr schöne und stark empfundene, zugleich für den Zeitgeschmack, dem selbst der bedeutende Mann immerhin untergeordnet bleibt, bezeichnende Äusserungen über Musik u. s. w. (Wissenschaftliche Beilage zur „Münch Allgem. Ztg.“)

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W.

Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller

Dritter und vierter Band:

Eugène Fromentin
Die alten Meister

Zwei Bände. Belgien-Holland. Deutsch von E. v. Bodenhausen. M 7.—, geb. M 7.50

Eugène Fromentin ist ein vorzüglicher Maler und ein grosser Schriftsteller. Aus der Vereinigung dieser beiden Gaben ist ein Buch entstanden, das zum Schönsten gehört, was je über bildende Kunst geschrieben worden ist: „Die alten Meister". Möge das Buch auch in seiner neuen Gestalt den Erfolg haben, den es verdient.

(Neue Freie Presse, Wien.)

Als fünfter Band erschien:

Jan Veth, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland

Mit vielen Illustrationen und Umschlagzeichnung von Max Liebermann. M 4.50, geb. M 5.50

Inhalt: Pro arte — Rheinreise I/II — Eine deutsche Madonna — Adolf Menzel — Max Liebermann — Arnold Boecklin — Josef Israels — Odilon Redons lithographische Serien — Die alten Holländer im Städelchen Institut in Frankfurt am Main — Karneval in Augsburg — Aelbert Cuyp.

VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN W.

Robert Vischer, Peter Paul Rubens

Ein Bild seines Lebens, Lernens und Schaffens. Für unzünftige Kunstfreunde. Mit Heliogravüre. Vignetten von Karl Walser. M 4.20

Vischers Rubens, die Arbeit eines geistreichen und feinsinnigen Kennens, ist ein Buch, das seinen Platz unter den allerbesten unter der deutschen Kunstschriftstellerei einnimmt. Nicht was Vischer von anderen gelernt oder entlehnt hat, sondern was er selbst in dem „Büchlein" bietet, macht den Wert desselben aus. Vischer kennt Rubens und hat sich seine ganz eigene Ansicht über seine Werke gebildet, die er uns in lebendigster, fliessender Weise mitzuteilen weiss, ohne im geringsten in den Dozententon zu fallen. Im Vortrag verrät er vielmehr die dichterische Ader vom Vater her; wenn er uns von Gemälden spricht, beschreibt er sie nicht, sondern er sucht sie mit den Mitteln der Sprache im Leser lebendig zu machen, er weiss sich in der Besprechung dieser Mittel so sicher, dass er wohl gerade deshalb auf jede Illustrierung seines Buches verzichtet hat. (W. Bode.)

Hugo v. Tschudi, Edouard Manet

Eine Monographie. Mit vielen Illustrationen. M 3.50

Tschudi gibt in diesem reich illustrierten Buche eine kritische Würdigung des Begründers der modernen Malerei, des Edouard Manet, dessen Werke, ehemals missverstanden und verlacht, heute die grössten Zierden der modernen Galerien bilden, und dessen eminenten Einfluss sich kaum ein neuerer Künstler hat entziehen können. Tschudi sieht in diesem Maler die bedeutendste Persönlichkeit unserer Tage.

Druck von Poeschel & Trepte in Leipzig.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01046 8979